University of Tehran Prees

ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)

Online ISSN: 2676-4105

http://jalit.ut.ac.ir

The Function Didascalia in the Poems of the Omani Poet Saif Al-Rahbi

Mina Ghanemi Asl Arabi[1], **Rasoul Balavi**[2]✉, **Mohammad Javad Pourabed**[3], **Naser Zare**[4], **Ali Khezri**[5]

1. Ph.D. Candidate, Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr – Iran. E-mail: Ghanemi.mina@gmail.com
2. Professor, Department of Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr – Iran. E-mail: r.ballawy@pgu.ac.ir
3. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr-Iran. E-mail: pourabed@pgu.ac.ir
4. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr- Iran. E-mail: nzare@pgu.ac.ir
5. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr- Iran. E-mail: alikhezri@pgu.ac.ir

Article Ifo

Article type:
Research Article

Article History:

Received:
14, August, 2023

In Revised form:
5, October, 2023

Accepted:
4, November, 2023

Published Online:
22, August, 2024

Abstract

Didascalia is an element of the drama structure that includes the author's instructions in the form of a scene description and is second in importance after the main text as a secondary text. This concept is one of the common concepts in the field of theater, and its many functions have made it compatible with theatrical events. These functions help the actor in playing the roles by being able to plan and clarify the titles, characters, behavioral and verbal actions as well as time and place. By focusing on these functions, the Omani poet Saif al-Rahbi has given his poems the ability to examine them with a dramatic view. This research, with a descriptive-analytical approach, while admiring Al-Rahbi's poetry and the uniqueness of his style in his compositions, aims to reveal the main purpose of the poet in using scene descriptions. In this regard, this research has paid attention to five of the most prominent functions that play an important role in the formation of didascalia structure, that is, nominal, melodic, spatial, temporal, and scenography functions. However the result of the research indicates that the poet's attention to the characteristics of performing arts is derived from his attitude towards how to express and search for a broad vision that covers all scenes, for him, poetry is a mixture of different arts. Narrative language dominates Al-Rahbi's poetic structure, therefore, he portrays his daily observations, exile, and criticism of class conflict through didascalia to renew and avoid stereotyped methods.

Keywords:
Contemporary poetry of Oman, Theatrical art, stage directions, functions of didascalia, Saif Al-rahbi.

Cite this The Author(s): Ghanemi Asl Arabi, M., Balavi, R., Pourabed, M. J., Zare, N., Khezri, A., (2024): The Function Didascalia in the Poems of the Omani Poet Saif Al-Rahbi: Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature-Scientific) Vol. 16, No. 3, Autumn, Serial No.41- (129-154). DOI: 10.22059/jalit.2023.363240.612716

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Prees

1.Introduction

Didactics work to give the reader of the text the necessary instructions by changing the written language into a visual image and kinetic actions. Theatrical instructions help the recipient to embody the theatrical performance through the functions that play an effective role in directing the director, the actor, the viewer, and the reader, thus drawing their attention to the internal and external notes that the author or writer attaches to the main text. This mechanism associated with dramatic texts has also spread among poets, especially those who tend to innovate in their poetic productions and focus on creating expressive poetic images that take poetry out of its stereotypes and rigidity into new and innovative patterns.

2.Methodology

The Omani poet Saif Al Rahbi paid attention to the didactic aspect in his poetic texts in an attempt to break out of traditional spaces. This became clear according to the descriptive-analytical approach through which we reviewed all of Al Rahbi's poetic productions to delve into Al Rahbi's poetic experience from a new perspective available in his poetry and study it according to the mechanisms of theatrical art. Accordingly, we divided the axes in the analytical section into five functions, including the nominal, tonal, local, temporal, and scenographic functions according to what we extracted from evidence to determine the poet's purpose in focusing on this theatrical mechanism in his poetic works.

3.Discussion and Results

1- Nominal function: The nominal function helps in describing the character and we study in it what is related to the titles chosen by the author and the names of the characters and actors:

1-1 Nominal description:

Ibn Majid: The famous Omani Arab sailor (Al-Rahbi, 2018: 1/365)

This leads us to the poet's attachment to the Omani figures, both ancient and modern, and his keenness to mention their names to shed light on Omani culture.

2-1 Physical description:

The child approaches/ from the lake water/ the mother follows him with her blond face/ which has light freckles on it (Al-Rahbi, 2018: 3/103)

What comes to mind through the physical description that Al-Rahbi uses to describe the mother's character is that this character is not Arab and does not reflect the image of Arab women in general and Omani women in particular, as (the blond color) and (light freckles) reflect the foreign image of women.

3-1 Social Description:

There in the heights/ A shepherd lives with his family/ Of sheep, wife, and children/ He descends barefoot/ In his lap a crying child/ And a jug of water (Al-Rahbi, 2018: 3/258)

The atmosphere that prevails in this scene paves the way for the embodiment of the daily reality in which the shepherds live, such that every line and every word carries within it strong indications that stop the reader and control him until he can touch a small part of these people's lives.

4-1 Psychological description:

Genghis Khan, in supplication and reverence, addresses the god who was made from the fragments of a moonlit sky and stormy clouds :My God, with your unlimited power, help me to unite the Mongols and overcome this barren and rugged land. The god responded to his call (Al-Rahbi, 2018: 3/311)

Al-Rahbi invokes a historical figure by alluding to the name (Genghis Khan), the founder and leader of the Mongol Empire, then attributes to him three states that describe the character: supplication, reverence, and addressing.

2- The tonal function: The tonal function focuses on the verbal aspect and determines the way the dialogue is pronounced according to the situation or position:

Whispering/ The woman speaks to her friend/ As if there is a secret/ A hidden secret like an aggressive fish/ Swimming with her in the water (Al-Rahbi, 2018: 2/190)

The tonal function is evident in this example by drawing attention to the word whisper. The poet intended, through this employment, to bring the scene of the conversation between two women closer in a tangible way.

3- Local function: It indicates the definition of places and spaces and prepares the reader to form an idea about the environment or theatrical scene:

The Arab ruler sits, morning and evening, on the couches of gold and silk, thinking: How many free men have I not yet enslaved, how many women have I not yet bereaved, how many hungry men have not yet died, how many pieces of history and land have I not attached to my far-flung farm and my name. (Al-Rahbi, 2018: 3/333) The local function here refers to the authority of the ruler.

4- Temporal function: The temporal function usually accompanies the local function, and time "is closely and directly connected to the theatrical text, and is important for its internal world and also important in terms of the continuity of the text:

Pirates sail in the dark of night, wrapped in weapons and a secret oath, dreaming of the treasure hidden in the terrain of the depths (Al-Rahbi, 2018: 3/120)

The time frame (dark night) specified in this scene goes with the course of events and is in line with the nominal function that emphasizes the social dimension connected to the character of the pirates.

5- Scenographic function: All aesthetic details that contribute to providing visual enjoyment for the audience, including decor, lighting, costumes, accessories, and everything the context of the text requires for decoration, fall within the scenographic function:

A calm sea/ Fishing boats and street vendors/ With hats on their heads/ Kites/ With Buddhist priests on board in their yellow shirts/ Returning to their temples/ On the mountaintops and deep in the forests (Al-Rahbi, 2018: 3/32)

Al-Rahbi shares his daily life with the addressee, and for this purpose, he uses the scenographic function to narrate his observations in a simplified manner.

Conclusion

It seems that many motives led the poet to resort to employing rascals. From this standpoint, we note that Al-Rahbi's lack of satisfaction with the purely poetic experience and the search for a broader vision that embraces his different style in terms of writing Arabic prose poetry, in addition to his interest in guiding the recipient, is included among the factors that prompted the poet to bring his poetry closer to the features of theatrical formation, especially the employment of the discal text.

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

وظائف النص الديداسكالی فی أشعار الشاعر العمانی سيف الرحبی

مينا غانمی أصل عربی[۱]، رسول بلاوی[۲]✉، محمد جواد بورعابد[۳]، ناصر زارع[۴]، علی خضری[۵]

۱. طالبة دكتوراه فی فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. بريد إلكترونی: Ghanemi.mina@gmail.com

۲. الكاتب المسئول أستاذ فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. بريد إلكترونی: r.ballawy@pgu.ac.ir

۳. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. بريد إلكترونی: m.pourabed@pgu.ac.ir

۴. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. بريد إلكترونی: nzare@pgu.ac.ir

۵. أستاذ مشارک فی قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. بريد إلكترونی: alikhezri@pgu.ac.ir

معلومات المقالة

نوع المقال:
بحث علمی

تاريخ الاستلام:
۱۴۰۲/۰۵/۲۳

تاريخ المراجعة:
۱۴۰۲/۰۷/۱۳

تاريخ القبول:
۱۴۰۲/۰۸/۱۳

يوم الاصدار:
۱۴۰۳/۰۶/۰۱

الملخص

إنّ النص الديداسكالی عنصر من عناصر البنية المسرحية. إنّه يشير إلى ملاحظات المؤلّف التی تحتوی علی إرشادات تنضوی تحت عنوان النص الفرعی الذی يأتی فی المرتبة الثانية بعد النص الأساسی من حيث الأهمّيّة. إنّ هذا المفهوم من المفاهيم السائدة فی الساحة المسرحية وله وظائف عديدة تتماشی مع الأحداث المسرحية وتكون بمنزلة الخريطة التی تساعد الممثّل فی تأدية الأدوار وتوضّح العناوين، والشخصيات، والحركات، والنبرات، إلى جانب العلاقة الزمكانية تحت عنوان وظائف النص الديداسكالی. لقد استفاد الشاعر العمانی سيف الرحبی من هذه الوظائف ومتّع نصوصه الشعرية بقابليّة دراستها من منظار مسرحی. تروم هذه الدراسة، وفقاً للمنهج الوصفی – التحليلی، إلى الإشادة بشاعرية الرحبی المميزة وتفرّد أسلوبه بواسطة التطلّع إلى نتاجاته الشعرية، بالإضافة إلى استدراک الغاية الحقيقية من توظيف الشاعر للإرشادات المسرحية فی مجال الشعر، وقد اهتمّت دراستنا هذه باستخراج أهمّ الإرشادات التوظيفية الداخلية والخارجية والكشف عن المنظور الشعری الذی استخدم مثل هذه الآلية فيه. تبعاً لذلک، فقد اعتنی البحث بخمس وظائف، من أبرز الوظائف التی تلعب دوراً مهماً فی تكوين بنية النص الديداسكالی هی الوظيفة الاسمية، والنغمية، والمحلّية، والزمنية والسينوغرافية، فكانت حصيلة دراستنا تشير إلى أنّ اهتمام الشاعر بملامح الفن المسرحی، ينطلق من وجهة نظره تجاه البحث عن الكيفية التعبيرية التی تسمح له التفصيل فی سرد الأحداث، بحيث لا يؤمن بالشعر البحت ويعتقد وجود تقنيات وإمكانيات تقتحم الشعر وتتمازج معه. تطغی اللغة السردية علی هيكل نصوص الرحبی الشعرية، إذ يسرد مشاهداته اليومية، ويعبّر عن اغترابه ويعارض التضاد الطبقی عبر توظيف الإرشادات المسرحية بهدف كسر المألوف والابتعاد عن النمطية.

الكلمات الرئيسة: الشعر العمانی المعاصر، الفن المسرحی، الإرشادات المسرحية، وظائف الديداسكاليا، سيف الرحبی.

استناد: غانمی أصل عرب، مينا ، بلاوی، رسول، بورعابد، محمد جواد، زارع، ناصر خضری، علی؛ (۱۴۰۳). وظائف النص الديداسكالی فی أشعار الشاعر العمانی سيف الرحبی: الأدب العربی، السنة ۱۶، العدد ۳، خريف، عدد متوالی۴۱-(۱۵۴-۱۲۹).

DOI: 10.22059/jalit.2023.363240.612716

CC BY

الناشر: معهد النشر بجامعة طهران

١. المقدّمه

إنّ العناية بالجانب التأويلى والاهتمام بتزويد المتلقّى فاعلية إلى جانب تحريک النصوص الشعرية وإحيائها، أضفت على بعض النتاجات والأعمال الحديثة، صبغة من آليات التشكيل المسرحى. وقد اجتازت هذه الآليات، النصوص الدرامية ووظّفت فى النصوص الشعرية من قِبل بعض الشعراء الذين يحاولون إضفاء لمسات حديثة فى نصوصهم للخروج من رتابة السياقات الشعرية المألوفة عند الجميع. إنّ الديداسكاليات أو الإرشادات المسرحية، تُعدُّ من جملة هذه الآليات وتعمل على إعطاء القارئ للنص، التعليمات اللازمة من خلال تبديل اللغة المكتوبة إلى صورة مرئية معروضة وأفعال حركيّة. بذلک شغلت الديداسكاليات حيّزاً ملحوظاً، ليس فى ميدان الدراسات المرتبطة بالفن المسرحى فقط، بل الأبحاث المتعلّقة بالمنظور الشعرى اعتنت بها أيضاً.

إنّ الإرشادات المسرحية، تساعد المتلقّى على تجسيد العرض المسرحى وذلک عن طريق الوظائف التى تلعب دوراً فعّالاً فى توجيه المخرج، والممثّل، والمشاهد والقارئ وبالتالى شدّ انتباههم نحو الملاحظات الداخلية والخارجية التى يرفقها المؤلّف أو الكاتب، بالنص الأساسى. يبدو أنّ لكلّ وظيفة من وظائف الديداسكاليا، ضرورة لا يمكن تجاوزها، إذ لابدّ من تقييمها حسب الدور الذى تؤدّيه فى العملية المسرحية من إرشاد وتنبيه على جميع الأفعال، والحركات وحتّى النبرات بواسطة الملاحظات التى تبيّن صفات الشخصيات. من هنا يتّضح أنّ النص الديداسكالى، دخل فى دائرة اهتمام الكتّاب المسرحيين فى الآونة الأخيرة وأصبح كالبؤرة التى تنير مخيّلة المشاهد ويستخدمها كى يقف على مقاصد المؤلّف ومراميه.

هذه الآلية المرتبطة بالنصوص الدرامية والمسرحية، انتشرت أيضاً بين الشعراء، خاصةً الذين يميلون إلى التجديد فى نتاجاتهم الشعرية ويركّزون على صناعة صور شعرية معبّرة تُخرج الشعر من نمطيته وجموده إلى أنماط جديدة ومبتكرة حتّى لو كانت مأخوذة من فنون أخرى كالفن المسرحى مثلاً. وقد اعتنى الشاعر العمانى سيف الرحبى بالجانب الديداسكالى فى نصوصه الشعرية محاولة منه للخروج من المساحات التقليدية وقد تبيّن ذلک وفقاً للمنهج الوصفى – التحليلى الذى قمنا من خلاله بمراجعة جميع نتاجات الرحبى الشعرية بغية الخوض فى تجربة الرحبى الشعرية من ناحية جديدة متوفّرة فى شعره ودراستها حسب آليات الفن المسرحى. تبعاً لذلک قسّمنا المحاور فى القسم التحليلى إلى خمس وظائف، شملت الوظيفة الإسمية، والنغمية، والمحلّية، والزمنية والسينوغرافية حسب ما استخرجناه من شواهد للوقوف على غرض الشاعر من التركيز على هذه الآلية المسرحية فى أعماله الشعرية. وقد تجلّى الدافع وراء تصدّينا لمثل هذا الموضوع فى الاهتمام والسعى لدراسة النص الشعرى وتحليله من منظار آخر، يفتح مجالاً خصباً لفهم النصوص من منظار آليات وتقنيات الفنون الأدبية الأخرى ولاسيّما الفن المسرحى. فالجانب الذى يميّز هذا البحث عن غيره من الأبحاث وما يضيف إليه حداثة مقارنةً بنظائره، يكمن فى التطلّع إلى حداثة أسلوب الشاعر وسياقه الشعرى الممزوج بأساليب درامية.

۱–۱ أسئلة البحث

وفقاً لما سبق سنكون بصدد الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ما أبرز الأسباب التی أدّت إلی لجوء الشاعر نحو توظيف الديداسكاليات؟
- ما الوظائف الديداسكالية التی وظّفها الرحبی فی نصوصه الشعرية؟
- كيف استفاد الشاعر العمانی سيف الرحبی من آليات الفن المسرحی فی أشعاره؟

۱–۲ منهجية الدراسة

يتطرّق هذا البحث إلی دراسة نتاجات الشاعر العمانی سيف الرحبی وفقاً للمنهج الوصفی–التحليلی، للوقوف علی الجوانب الديداسكالية من نصوصه ومن ثمّ دراستها وتحليلها للوصول إلی أبرز الوظائف الديداسكالية الموظّفة من قِبل الشاعر، بغية الكشف عن الأسباب التی أدّت إلی توظيفها وكيفية استخدامها.

۱–۳ الدراسات السابقة

إنّ الدراسات المنشورة عن كلّ ما يتعلّق بالفنون الدرامية والمسرحية، تُعدّ من الأبحاث الغنية لما تحتويه من روافد نقدية تكون سبباً للخوض فی مضمارها والغرف من طاقاتها البحثية التی تمكّن الدارسين لتقديم أبحاث وكتابات يستفيد منها المهتمّون فی هذا المجال، ومن خلال النظر والتصفّح فی الدراسات السابقة، عثرنا علی بعض المصادر القريبة من موضوع دراستنا منها:

– كتاب موسوم بـــ «الميثولوجيا الإغريقية فی المسرح العربی المعاصر» ليونس لوليدی (۱۹۹۸م)؛ تندرج الإرشادات المسرحية أو الديداسكاليات فی هذا الكتاب، كجزء يشمل حيزاً بسيطاً من التعريف ويرد هذا فی الفصل الثالث أی الأخير من الكتاب تحت عنوان (عناصر الفرجة فی المسرحية ذات البناء الأسطوری من خلال الإرشادات المسرحية)؛كما يهتمّ المؤلّف فيه بأسماء الشخصيات، والفضاء الدرامی، والديكور، والتوابع المسرحية، والإضاءة، والأزياء، إلی جانب الموسيقی. إنّ التطرّق إلی الديداسكاليا ودراستها، ما يلفت الانتباه فی هذا الكتاب بين الكتب الأخری التی أهملت هذا الجانب بين طياتها.

– «معجم المسرح» لباتريس بافی وترجمة ميشال ف. خطّار (۲۰۱۵م)؛ ثانی كتاب يضع بين يدی القارئ خلاصةً عن الإرشادات المسرحية عبر التنويه علی أهمّيّة التعليمات المسرحية فی تاريخ المسرح ومجری تطوّرها، بالإضافة إلی طرح الآراء الموافقة والمعارضة بالنسبة لتوظيفها الصريح فی نص المسرحية.

– أمّا فی مجال الرسائل الجامعية فهناک رسالة ماجستير حول «الإرشادات المسرحية: وظائفها وآليات اشتغالها فی النص المسرحی المعاصر –دراسة فی نماذج مختارة–» للطالب محمّد عمر (۲۰۱۸م)؛ تنحاز هذه الدراسة عن الدراسات الأخری من منظار العكوف علی الإرشادات المسرحية والتفرّغ لها محاولةً إلقاء الضوء علی وظائفها بعد البحث عن خلفيتها التاريخية. تمتاز هذه المذكرة بالشمولية عبر تحديد آليات اشتغال الديداسكاليا، إلّا أنّها تركّز علی النص المسرحی بينما نحن

نسعى إلى دراسة هذه الوظائف والآليات فى النص الشعرى وهذا ما يميّز دراستنا عن بقية الدراسات الواردة فى هذا المجال.

– هناک رسالة أخرى باللغة الفارسية تحت عنوان «نقش و جايگاه دستور صحنه در تئاتر قرن بيستم (دور ومكانة الإرشادات المسرحية فى مسرح القرن العشرين)» للطالبة لالة زندى (١٣٩١ش)؛ تحتوى المذكرة على ثلاثة فصول، اهتمّت الباحثة فى الفصل الأول بالإرشادات المسرحية وتطوّرها على مدى العصور؛ كما كان لها لفتة صوب ما يتعلّق بتقسيمات الإرشادات من وجهة نظر السيميائية، إلّا أنّ فى الفصل الثانى اعتنت بعلاقة هذه الإرشادات بالمخرج، والممثّل والحوار وفى الفصل الثالث تناولت الموضوع فى مسرح القرن العشرين حسب المدارس والمذاهب السائدة آنذاک من دون التطبيق على نماذج.

– على صعيد الدراسات المنشورة فى المجلّات نشير إلى دراسة «الإرشادات المسرحية ووظائفها فى مسرحية أشطر من إبليس لمحمود تيمور» لطيباوى نبيلة وعمار حلاسة (٢٠٢١م)؛ المنشورة فى مجلّة "علوم اللغة العربية وآدابها" فى العدد ١. يتمتّع هذا البحث بقابليّة تحديد الوظائف الديداسكالية فى مسرحية محمود تيمور والتعرّف عليها، ومن أهم وأبرز الوظائف التى استخرجها الباحث فهى تقتصر على تحديد عنصرى الزمان والمكان، إلى جانب وصف المشاهد والشخصيات، وضبط الحركة، وتحديد الإضاءة، والأصوات والموسيقى.

– «بررسى ترامتنى شرح صحنه در نمايشنامه‌هاى تک پرده‌اى تنسى ويليامز (معاينة الإرشادات المسرحية من منظار المتعاليات النصية فى المسرحيات ذات الفصل الواحد لتنسى ويليامز)» لمجيد سرسنگى وفرناز تبريزى (١٣٩٩ش)؛ دراسة أخرى باللغة الفارسية منشورة فى فصلية "كيمياى هنر" فى العدد ٣٨. تدخل هذه الدراسة ضمن الدراسات التى يغلب عليها طابع الفنون الجميلة ولاسيّما الأدب المسرحى، وتسعى لدراسة الإرشادات المسرحية حسب المتعاليات النصية؛ كما تهدف إلى تبيين أهمّيّة توظيف هذه الإرشادات بواسطة المسرحيين.

أمّا بالنسبة لما يرتبط بأعمال سيف الرحبى الشعرية، فقد عثرنا على بعض الدراسات المنشورة حول نتاجاته إلّا أنّها كانت بمعزل عمّا نحن بصدد دراسته فى هذا البحث، منها:

– بحث معنون بـ «صورة الحنين ومرجعها الثقافى فى شعر سيف الرحبى» لحسين بن على المشايخى (٢٠١٩م)؛ منشور فى دورية "حوليات آداب عين الشمس" فى العدد ٣. تهدف الدراسة إلى استخراج المرجع الثقافى للحنين وقد تمثّل هذا المرجع فى صور شعرية عن الوطن، والحمام، والموت والغزل.

– هناک دراسة أخرى موسومة بـ «الواقعية السحرية فى شعر سيف الرحبى (رأس المسافر أنموذجاً)» لصادق آلبوغبيش وآخرين (٢٠٢١م)؛ منشورة فى مجلة "جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية" فى العدد ٥٧. اعتمدت الدراسة على مجموعة شعرية من مجاميع الشاعر وصبّت اهتمامها على عناصر الواقعية السحرية والقضايا العجائبية ودرست محاور كشفت

فیها عن ظاهرة الاغتراب فی أشعار الرحبی، بالإضافة إلی وصف واقع المرأة؛ کما أنّ الدراسة تقدّم للقارئ نظرة دقیقة عن الأبعاد العجائبیة الموظّفة فی الشعر. فی هذا المضمار عثرنا أیضاً علی بعض الکتابات والمقابلات التی أجریت مع الشاعر علی المواقع الإلکترونیة ولاریب فی أنّها زادت معرفتنا بمنهج الشاعر وأسلوبه الشعری، إلّا أنّنا لم نلاحظ مصدراً خضع لدراسة "وظائف النص الدیداسکالی فی أشعار سیف الرحبی". لذا، عطفاً علی ما سبق یتبیّن أنّ دراستنا هذه هی الأولی فی مجالها ولم یسبق لأیّة دراسة التطرّق إلی موضوعها.

٢- کلیات البحث

٢-١ الإرشادات المسرحیة/ الدیداسکالیات

مع تطوّر الفن المسرحی، برزت آلیات وتقنیات حدیثة أکسبت الساحة النقدیة بعداً جمالیاً غفل عنه الإخراج المسرحی فی فترة من الفترات، إلّا أنّ تطلّع التقنیین إلیها وأخذها بعین الاعتبار، فتح مصراعی باب الدراسة والبحث فی هذه الآلیات أمام دارسی النصوص المسرحیة وحتّی الشعریة. الإرشادات المسرحیة (Stage Directions) أو ما تُسمّی بالدیداسکالیا، «ظهرت فی بدایة القرن الثامن عشر مع مؤلفین مثل هودار دو لاموت وماریفو» (بافی، ٢٠١۵م: ٢٨۵)؛ کما ترد ضمن الآلیات المسرحیة التی تُعتبر آلیة جدیدة التوظیف بالرغم من رواجها وتمتّعها بخلفیة تاریخیة ملازمة لنشوء الفن الدرامی. فقد یرجع أصول هذا المصطلح إلی «المسرح الیونانی حیث کانت کلمة دیداسکالیا تعنی فی البدایة التعالیم الفلسفیة. تطوّر المعنی فصارت الکلمة تُطلق علی التعلیمات التی یُعطیها الکاتب للممثّل لیُحضّر دوره وکذلک کانت هذه التسمیة، تُطلق علی التقاریر التی تُکتب عن المسابقات التراجیدیة والکومیدیة وتُحدّد اسمها وتاریخ تقدیمها واسم مؤلّفها» (إلیاس وقصّاب حسن، ١٩٩٧م: ٢٣). من المعلوم أنّ ما کانت تسعی إلیه الدیداسکالیات منذ البدایة کنص صریح، یتجلّی فی تقدیم بعض الإرشادات الموجزة والبسیطة فی المجال الذی تُستخدم فیه وما کانت محل انتباه المسرحیین سوی القلائل منهم.

علاوةً علی ذلک شاعت مفردة الدیداسکالیا فی المسرح الرومانی أیضاً «لکنّها کانت تعنی المعلومات التی تُعطی عن العرض المخصّص لمسرحیة واحدة» (السابق: ٢٣و٢۴). یبدو أنّ التعریف الأخیر أی التعریف اللغوی السائد عند الرومان، أقرب بکثیر إلی المسرح الحدیث وما یُعنون بالإرشادات المسرحیة. حسب مصادر النقد المسرحی والدرامی، نجد بعض العناوین المرادفة للدیداسکالیات منها «ملاحظات الکاتب، والإرشادات الإخراجیة، والإرشادات الرکحیة، والتوجیهات المسرحیة، والنص الثانوی، والنص الفرعی والنص المرافق» (عمر، ٢٠١٨م: ٨)، من الملاحظ أنّ جمیع هذه التسمیات بغض النظر عن فروقها الظاهریة، تعمل علی مساعدة القارئ فی عملیة فهم المکتوب بواسطة تجسید التعلیمات المرتبطة بأوصاف الشخصیات وجمیع الأفعال الحرکیة التی تتخلّل أداء الممثّل. أمّا لدی استخدام المعنی الاصطلاحی فیتبیّن أنّ الدیداسکالیا تنوّه علی النصوص التی یکتبها المؤلّف من أجل «تنویر القارئ أو لطریقة تقدیم عرض المسرحیة. علی

سبیل المثال: اسم الشخصیات، تعلیمات حول الدخول والخروج، وصف الأمکنة، ملاحظات الأداء» (بافی، ۲۰۱۵م: ۲۸۴) وأبعد من ذلک، فهی تعکف علی خلق عمل درامی یجمع بین الوظائف الدیداسکالیة لتمثیل الأحداث وتحدید السیاق بواسطة القائمین علی العمل المسرحی؛ کما تساهم فی توضیح فضاء العرض ومشارکة المتفرّج ما هو مکتوب فی النص الحوارى.

۲-۲ أهمّیّة النص الدیداسکالی

لم تکن الإرشادات المسرحیة/ الدیداسکالیات ذات أهمّیّة بارزة منذ ظهورها فی تاریخ المسرح، وقد تراوحت فکرة استعمالها وتوظیفها فی العملیات المسرحیة بصورة تدریجیة، استطاعت الانبعاث بین القبول والرفض. بالرغم من أنّ جذور الدیداسکالیا ترجع إلی المسرح الیونانی، إلّا أنّها کانت بعیدة عن اهتمام المؤلّف المسرحی فی ذلک الوقت، ومع هذا فالمسارح الکلاسیکیة الفرنسیة أظهرت اهتماماً ضئیلاً بالنسبة لهذه التقنیة. أمّا فی القرنین التاسع عشر والعشرین، فتمیّزت النصوص الدرامیة بتوظیفها المکثّف والمطوّل للوظائف والعناصر الدیداسکالیة (زندی، ۱۳۹۱ش: ۳۳و۳۴)، والفضل فی ذلک یرجع إلی الخروج والتحرّر من نمط المسارح التقلیدیة، إلی جانب الاعتناء بالوظیفة الإخراجیة، بحیث عُنی بالإرشادات المسرحیة باعتبار قول الناقد المسرحی رومان إنجاردن عندما صرّح بأنّ «الکلام الذی تنطق به الشخصیات یشکل النص الرئیسی (Houpt Text) لمسرحیة ما، وتشکل الإرشادات المسرحیة التی یعطیها المؤلّف، النص الثانوی (Neben Text) (لولیدی، ۱۹۹۸م: ۱۹۷) وبهذا تتعیّن أهمّیّة الجانب الدیدسکالی کنص فرعی یأتی فی المرتبة الثانیة ویتحوّل إلی أفعال مرئیة أو أصوات مسموعة.

إنّ الرأی الصائب الذی ینقله إلینا إنجاردن بخصوص اهتمامه وعنایته بالدیداسکالیات، یتّضح أکثر عند الناقد ستیف جانسن حین أکّد علی وجود «نوع من الالتقاء بین الحوار والإرشادات الإخراجیة إذ لا یمکن أن تکون هناک جملة حواریّة إذا لم یُعلن عن قائلها» (إلیاس وقصّاب حسن، ۱۹۹۷م: ۲۳). إنّ ما ذهب إلیه بعض النقاد حول القیمة الجمالیة التی تضیفها الدیداسکالیات علی النص المسرحی، وما زعموه بشأن علاقتها مع الحوار، اتّفق علیه سائر النقّاد المسرحیین أیضاً، ما أدّی إلی التصریح بآرائهم فی هذا المجال وتبعاً لذلک تغیّرت النظرة إلی الإرشادات المسرحیة.

۲-۳ أنواع الدیداسکالیات

إنّ الاهتمام بالنص الدیداسکالی والاعتناء به، أکسب المسرح الحدیث اتّجاهاً جدیداً ورافقت هذا الاتّجاه، أنواع من الإرشادات التی تدخل النص الدرامی وتقسّمه إلی إرشادات مسرحیة داخل الحوار (Intra Dialogic) وإرشادات مسرحیة خارج الحوار (Extra Dialogic) وتبعاً لذلک یقوم المخرج أو السینوغراف بدرجها إما داخل النص أو خارجه وبذلک «تتنوّع تبعاً لأسلوب الکاتب أو المدرسة التی ینتمی إلیها أو العلاقة مع المخرج؛ کما أنّها عبارة عن فقرات سردیة وصفیة، تطول وتقصر» (بلیح ومرینی، ۲۰۲۰م: ۱۱) وعادةً ما تظهر بین أقواس أو تُکتب بخط مائل أو عریض، کی تلفت انتباه القارئ إلیها ویتوقف عندها. إنّ ما یمیّز الإرشادات الخارجیة عن الداخلیة، یکمن فی

استقلالها عن النص، وهذا هو الفارق الوحید الذی بإمکاننا درجه عنهما إلی جانب القواسم المتمثلة فی تصدّی کلّ منهما العدید من الوظائف والتی سنتطرّق إلیها فی القسم التالی من الدراسة.

۳– وظائف الدیداسکالیا فی شعر سیف الرحبی

تتضمّن الإرشادات المسرحیة/ الدیداسکالیا جملة من الوظائف المهمّة التی ترشد المخاطب إلی معلومات مرتبطة بالشخصیات أو أداء الممثل؛ کما تسعف السینوغراف بواسطة ما یتعلّق بفضاء العرض والخشبة. لقد أشار الدارسون أمثال "میشال إیزاکاروف" فی هذا المجال إلی هذه الوظائف وأطلقوا علی کلّ وظیفة اسماً یلیق بها ویعبّر عن الدور الذی تؤدّیه. وظیفة التسمیة، والوظیفة الاستقبالیة، والوظیفة النغمیة والوظیفة المحلّیة، تُعدّ من أبرز الوظائف التی عیّنها إیزاکاروف کوظائف تساهم فی خلق صور غنیة عن الشخصیات وتساعد فی نقل تیّار الأحداث الدرامیة بصورة دقیقة (سرسنگی وتبریزی، ۱۳۹۹ش: ۲۵)، لکنّ الناقدة "آن أوبرسفیلد" عند التحدّث عن وظائف النص الدیداسکالی، یبدو أنّها ترجّح إیجازها فی وظیفتین؛ الأولی تختصّ بأسماء الشخصیات والثانیة تبرز أفعال الشخصیات (مراح، ۲۰۲۱م: ۱۹۵و۱۹۶). إنّنا بالإضافة إلی الوظائف التی ذکرناها، حاولنا تسلیط الضوء علی الوظیفة السینوغرافیة أیضاً فی نصوص الشاعر العمانی سیف الرحبی.

من البدیهی أنّ ما نسعی لدراسته فی هذا المضمار البحثی، یندرج ضمن الدراسات الواردة فی الأدب المسرحی، بصورة أدق یُعدُّ النص المسرحی هو الحضن الأوّل الذی ترعرعت فیه الدیداسکالیات ونمت حتّی هذا الیوم؛ إلّا أنّ الاتصال العمیق بین الأدب وسائر الفنون فتح المجال لتمازج الأسالیب الفنیة للخروج من النمطیة، علی سبیل المثال لقد «انتفض الشعراء علی القوالب القدیمة یحاولون أن یغیروا من أحجامها وهیئاتها، وما عاد الشعر الغنائی، بأسلوبه المتوارث، یقوی وحده علی احتواء تجربة الإنسان المعاصر» (الخیاط، ۱۹۸۲م: ۶)، فکان لابدّ من أسالیب واتجاهات حدیثة یبادر الشعراء بإدخالها فی تجاربهم الشعریة وفی هذا المجال نلاحظ الشاعر العمانی سیف الرحبی _وهو من القلائل الذین خاضوا فی تجربة شعریة تتصف بالحداثة_ یتّخذ من قصیدة النثر العربیة، لغة سردیة اهتمّ بها من أجل الحصول علی رؤیة تسع تجاربه ومشاهداته؛ کما صیّرت أشعاره کلوحات بصریة جسّد من خلالها أفعال وشخصیات مثّلت یومیاته ومشاهداته الواقعیة. ولسبب ما لاحظناه من قواسم بین شعره والأدب المسرحی، عزمنا الولوج فی هذا الموضوع. تبعاً لذلک وبعد قراءة نصوص الرحبی الشعریة، تمّ استخراج خمس وظائف دیداسکالیة سندرسها عبر المحاور التالیة.

۳–۱ الوظیفة الاسمیة

تساعد الوظیفة الاسمیة فی وصف الشخصیة وندرس فیها ما یتعلّق بالعناوین التی یختارها المؤلّف وأسماء الشخصیات والممثّلین. إنّ هذه الوظیفة حاضرة ومتوفّرة فی النصوص من خلال الأبعاد الوصفیة التی تضعها أمام القارئ وقد یصاحب هذه الأبعاد بعض الأوصاف المتعلّقة بالمظهر الخارجی للشخصیة أو حتّی الحالة الاجتماعیة التی یکون فیها. والشخصیة باعتبار أدق وحسب ما

جاء فى قاموس "أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبى"، تعنى «الشخص أو الشكل الذى يضعه المؤلّف الدرامى لإنسان ما ليتبناه الممثّل على خشبة المسرح نافثاً فيه من عقله وإحساسه ووجدانياته الكثير، الذى يجسد من هذه الشخصية، وينقلها حية إلى عالم العرض المسرحى» (عيد، ٢٠٠٦م: ٣٩٢). إنّ الوظيفة الاسمية تمنح المتلقّى معلومات بالإضافة إلى الإشارات التى تحيل القارئ إلى فهم الشخصية والتعرّف عليها أكثر من حيث استحضار كلّ ما يتعلّق بالاسم. فى الحقيقة من الممكن أن نفترض ثلاثة أبعاد (الطول، والعرض والارتفاع) لكلّ شىء موجود، إلّا أنّ الكائنات البشرية تتمتّع بأبعاد أخرى تشمل الفوارق الفيزيولوجية، والأوصاف السوسيولوجية والكيان السيكولوجى التى لابدّ من دراستها حتّى نتعرّف على الشخضية (اگرى، ١٣٦٤ش: ٥١). من هذا المضمار عمد الشاعر سيف الرحبى إلى استخدام الوظيفة الاسمية كلغة مساعدة تتصل بوصف الشخصيات، من هذا المنطلق قُمنا بتقسيم هذه الوظيفة إلى أربعة أبعاد تمثّلت بالوصف الاسمى، والوصف الجسمانى، والوصف الاجتماعى والوصف النفسى حسب ما عثرنا عليه فى مجلدات الشاعر سيف الرحبى.

٣- ١- ١ الوصف الاسمى

يركّز المؤلّف فى هذا الوصف على الجانب المختص بأسماء الشخصيات وغالباً ما يعمد إلى ذكرها فى استمارة أو قائمة ترد فيها أسماء لشخصيات حقيقية أو خيالية، يدرج أمامها ما يعبّر عن هذه الشخصية لتزويد القارئ بالمعرفة عمّا يقرأه أو يتفرّج عليه. من الواضح أنّ شخصية الممثّل تمتاز بالصدارة وتقريباً لها الأولوية بين سائر العناصر المسرحية وقد اهتمّ الرحبى بإيراد أسماء لشخصيات ساهمت فى تقريب نصوصه الشعرية إلى نصوص مسرحية، لا تقلّ عمّا يحتاجه نص ليصبح نصاً مسرحياً، تبعاً لذلک ننقل إليكم بعض هذه الأسماء التى أوردها الرحبى فى قائمة:

«ابن ماجد: البحّار العُمانى العربى الشهير

أبى مسلم: هو أبو مسلم البهلانى أهم شاعر فى تاريخ الشعر الكلاسيكى بعُمان

الأحقاف: أقوام قديمة قطنت بين حضرموت وعُمان

وهيبة: قبيلة عُمانية من البدو الرُّحَل تقطن على مشارف الربع الخالى» (الرحبى، ٢٠١٨م: ١/ ٣٦٥)

«عبدالله الحسينى: خطاط عمانى» (السابق: ٢/ ٦٠)

من الملاحظ أنّ جميع هذه الشخصيات حقيقية وتتمتّع بأصول عمانية؛ كما تنقسم إلى أعلام قديمة وأعلام حديثة. التعريف بهذه الشخصيات يكشف عن هويّة كلّ شخصية وهذا ما يذهب بنا إلى تعلّق الشاعر بأعلام عمان قديماً وحديثاً والحرص على الإتيان بأسمائهم بدافع إلقاء الضوء على الثقافة العمانية التى يسعى الرحبى لتبريزها فى نتاجاته الشعرية ومن ثمّ شدّة تأثّره بالمكان العمانى.

٣- ١- ٢ الوصف الجسمانى

فی الوصف الجسمانی، یُعتمد علی الصفات والفوارق الفیزیولوجیة (Physiology) المرتبطة بالفرد وغالباً ما تنوب هذه الصفات عن ذکر اسم الشخصیة ومن خلالها یتوصّل المتلقّی إلی جنس وعمر الشخصیة وبعض الظواهر الخَلقیة والطبیعیة مثل الحجم، وشکل الجسم وبصورة عامّة الانطباع الأوّل الذی سیراود المتلقّی عن الشخصیة ومن ثمّ تکوین صورة الممثّل أمامه. فی الواقع «کلّ سمة من سمات الشخصیة تتضمّن فروقاً بین الأفراد، وبذلک تکون هذه السمات بمثابة تخطیط رمزی یساعدنا علی فهم الشخصیة» (عبد الخالق، ۱۹۸۷م: ۲۰۲). لقد تمثّل الوصف الجسمانی فی مجموعة أشعار الرحبی وبواسطة اهتمامه بالوصف الفیزیولوجی، حاول الشاعر تزوید الشخصیات بنعوت ترشد القارئ إلی تجسید الممثّل فی المخیّلة علی نحو یسیر. تتّضح کیفیة توظیف البعد الجسمانی من الوظیفة الاسمیة فی الشاهد التالی عندما ینوّه الرحبی فیه علی التفاصیل الیومیة التی تعیشها الشخصیات:

«یدنو الطِّفلُ/ من میاهِ البحیرةِ/ تلحقُهُ الأمُّ بوجهِها الأشقرِ/الذی یعلوهُ نَمَشٌ خفیفٌ» (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۳/ ۱۰۳)

إنّ ما یتبادر إلی الذهن من خلال الوصف الجسمانی الذی یصف الرحبی به شخصیة الأم، یتجلّی فی أنّ هذه الشخصیة لیست عربیة ولا تعکس صورة المرأة العربیة عامّة والمرأة العمانیة خاصة، إذ (اللون الأشقر) و(النمش الخفیف)، یعکسان الصورة الأجنبیة للمرأة. إنّه من الطبیعی استنباط مثل هذا التحلیل والسبب فی ذلک یرجع إلی أنّ سیف الرحبی، شاعر مترحل فی جهات العالم وکثیراً ما یقوم بسرد یومیاته کصور مشهدیة ویهتمّ بها کما یهتمّ المؤلّف المسرحی بأعماله. تکرّر مثل هذا الشاهد فی المقبوس التالی، ولکن فی هذه المرّة تمّ التراکیز فیه علی الفئة العمریة للشخصیة:

«کانت تسبح فی عمق البحیرة ببطء وتأمل، انسکب المطر کثیفاً، أخذت تقفز المرأة الستینیة فی هواء البحیرة المتموج کمراهقة غمرتها نوبة غرام مفاجئة/ أخذت ترقص علی إیقاع المطر والموسیقی التی ابتکرها الخیال هذه اللحظة/ حضر زوج المرأة، طلبت منه أن یصورها وهی بین الماء والهواء مغسولة بشعاع المطر والأفق/ لقد عادت المرأة الستینیة إلی طفولتها وجمّدت الزمن فی صورة بدیعة/ کأنما المطر أزاح عن کاهلها ثقل السنوات علی حین غرة» (السابق: ۳/ ۲۴۲)

یدخل هذا المشهد ضمن المشاهد الآسیویة التی تُعدُّ سلسلة من مشاهدات الشاعر سیف الرحبی ویبدأ الشاعر فیه بتجسید لقطة مشهدیة طبیعیة تصوّر امرأةً فی الستینات من العمر وقد أخذت کفایتها من الحیاة، تسبح فی البحیرة؛ إلّا أنّ لحظة هطول المطر، تستوقف المشاهد إزاء ردّة فعل هذه المرأة الستینیة کمراهقة تقفز وترقص وکأنّها بصدد تعویض السنین الماضیة. تتصف هذه المشاهد بالإمعان من جانب الشاعر علی أن یتصدّی لغرز فکرة معینة عند المتأمّل لهذا المشهد بواسطة سرد بسیط لحدث بسیط ومألوف یذهب بنا إلی الاستمتاع بالحیاة قبل أن یُثقل کاهلنا بمرور السنوات. لقد تعمّد الشاعر فی ذکر رقم عمر المرأة من أجل تحقیق الفکرة التی یودّ إیصالها

للمشاهد من جهة، وأن يؤدّى دور الوصف الجسمانى فى الوظيفة الاسمية من جهة أخرى. لا يتوقّف اهتمام الرحبى بالبعد الفيزيولوجى، بحيث يظهر اهتمامه بهذا البعد ثانيةً فى الشاهد التالى:

«الرجل الذى أثقله العمر يجلس فى الكرسىّ المقابل، حزيناً يحدّق فى اللاشىء» (السابق: ۳/ ۲۸۳)

ينصُ هذا المشهد على (الرجل) كشخصية وحيدة تظهر فى هذا النص ويلفت الشاعر الانتباه إليها، ومفردة الرجل تأتى فى عداد الوصف الجسمانى الذى يحيلنا إلى جنس الشخصية، ولكنّ الرحبى لا يكتفى بإيراد هذا فقط وإنّما يزوّد القارئ بوصف جسمانى آخر يعبّر عنه بعبارة (الذى أثقله العمر) وبهذا يُكمل الوصف ويتمّه على أحسن وجه حتى لا يبقى عند المتلقى أدنى تساؤل بخصوص الشخصية أو الممثّل الذى يجسّد الدور. إلى جانب ذلك، يدرج الرحبى فى هذا المقبوس، وصفاً يتعدّى الوصف الجسمانى ويتمثّل بالوصف السيكولوجى إذ يطرح فيه الشاعر، حالة الشخصية النفسية بواسطة التعبير (حزيناً يحدّق فى اللاشىء). إنّ ما يتبادر إلى ذهن المتلقّى نتيجة اقتران البعد الجسمانى بالبعد النفسى، يحيل المشاهد إلى التمعّن فى كيفية رؤية الدنيا والنظر إليها من منظار رجل كهل وهذا يتماشى مع السياق العام للفكرة التى يريد بها الرحبى تصوير عمق الحزن الذى يجول فى قلب رجل يمضى سنين حياته الأخيرة.

۳- ۱- ۳ الوصف الاجتماعى

يُعرف الوصف الاجتماعى، بالوصف السوسيولوجى (Sociologia) أيضاً ويمدّ المخاطب بإرشادات وتعليمات حول المكانة أو الرتبة التى تنتمى إليها الشخصيات وذلك يكون بواسطة تسليط الضوء على الكيان السوسيولوجى بصورة عامّة، أى تحديد «ما يتعلّق بالمحيط الذى نشأ الشخص فيه والعمل الذى يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته، والدين أو المذهب الذى يعتنقه والرحلات التى قام بها والهوايات التى يمارسها» (باكثير، لاتا: ۷۴). إنّ ذكر هذه العوامل وروايتها بتفصيل، يُساعد فى رسم هويّة الشخصيات وتعرف المشاهد إليها بصورة دقيقة؛ كما يساهم أيضاً فى نجاح العمل الأدبى، حيث يتمكّن المخاطب من فهم الناحية الاجتماعية ودراستها. حسب هذه الاعتبارات، فإنّ الوصف الاجتماعى الذى يستخدمه سيف الرحبى فى نصوصه، ينحاز إلى عرض الصعاب والمشكلات التى تواجهها شرائح الشعب بينما الأغنياء يعيشون بترف وهناء، وهذا ما نتوصّل إليه عند دراسة الشاهد التالى:

«جنود ذاهبون إلى حرب/ لا أحد فى وداعهم، لا أحد يذرف الدمعَ أو يلوِّح بمناديل شبحيّةٍ من خلف الشرفات/ صيّادون يُبحرون فى صباح العواصف، يشيّعهم نباح كلاب فى شواطئ مظلمة/ فلاحون يحرثون الأرض ليلَ نهارَ، لتذهب الغلال إلى مُترَفين وحمقى» (الرحبى، ۲۰۱۸م: ۳/ ۱۱۱)

يشير النص المشهدى المذكور، إلى ثلاث فئات من الطبقة الاجتماعية (الجنود، والصيادون والفلاحون) وطبعاً لكلّ فئة منها، دور أساسى لا يمكن التغاضى عنه. الجندى الذى يخاطر بحياته من أجل إحلال السلام والأمن، لا يجد من يودّعه والصياد الذى يركب الأهوال والأمواج من دون أن يبالى بالعواصف، والفلاح الذى يعمل طول اليوم، ليملأ المترفون بطونهم بثمرات تعبه. إنّ

الوصف الاجتماعی الذی یصف الرحبی الشخصیات به، لا یشیر مطلقاً إلی درجاتها العلمیة أو مکانتها الثقافیة، وإنّما جاء الوصف بسیطاً مهتمّاً بالطبقة الکادحة التی تخاطر، وتجازف وتقدّم کلّ ما تملک دون الحصول علی أقلّ حقوقها. یستأنف الرحبی فی الوصف الاجتماعی، اهتمامه المتزاید لعرض صور مشهدیة أخری تروی تفاصیل حیاة الشخوص الذین ینتمون إلی هذه الطبقة: **«هناک فی الأعالی/ راعٍ یسکنُ مع عائلتهِ/ من غنمٍ وزوجةٍ وأطفالٍ/ ینحدرُ حافیاً/ فی حضنهِ طفلٌ یبکی/ وجرّةُ ماءٍ»** (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۳/ ۲۵۸).

إنّ الجو الحاکم علی هذا المشهد، یمهّد لتجسید الواقع الیومی الذی یعیش فیه الرعاة، بحیث کلّ سطر وکلّ مفردة تحمل فی طیّاتها مؤشرات قویة تستوقف القارئ وتسیطر علیه حتّی یتمکّن من لمس جزء قلیل من حیاة هؤلاء. بدایةً یحدّد الرحبی الفضاء المکانی الذی یقطن فیه الراعی (أعالی الجبال)، ثمّ یضیف شخصیات أخری تعیش معه تحت مسمّی العائلة والجدیر بالانتباه هو أنّ الرحبی یذکر (الغنم) ویشیر إلیه کعضو من العائلة، الأمر الذی یذهب بنا إلی مدی أهمّیّة الأغنام عند الراعی، فإنّه لا یملک سوی أغنامه، وزوجته وأطفاله وهذا أقصی ما یملک. لم یأت الوصف الاجتماعی المذکور فی هذا الشاهد من عدم، بل یُرجّح أن یکون من المشاهد التذکاریة التی یحملها الرحبی فی ذهنه من بیئته العمانیة وقد استرجعها فی هذا المقبوس کارتجاع فنی بغیة استحضار مشاهد قدیمة.

بعد الوصف السوسیولوجی المرتبط بتبیین الطبقات التی تنتمی إلیها الشخصیات والحیاة المنزلیة، یأتی الدور علی ترکیز الشاعر سیف الرحبی بما یصف الحالة الاجتماعیة من منظار الدرجة العلمیة التی تتمتّع بها الشخصیة:

«علی سریرِ احتضارهِ/ ینامُ الفیلسوفُ/ مُصغیاً إلی الموسیقی والشِّعرِ/ من نافذتهِ المعتَمةِ/ یتأملُ الشجرةَ المورِقةَ/ التی کانتْ فی غَمرةِ الربیعِ/ یُرسِلُ نظراتٍ مُتعَبةٍ، حزینةٍ/ کأنها التحیةُ الأخیرةُ/ لِسرِّ الکونِ المستعصی علی التفسیرِ» (السابق: ۲/ ۹۰).

إنّ ذکر الدرجة العلمیة ینوب عن ذکر اسم الشخصیة وهذه المیّزة تُعدُّ من خصائص الوصف الاجتماعی الذی یکتفی أحیاناً بإیراد الألقاب العلمیة. یفتحُ الرحبی مقبوسه الشعری هذا بمشهد احتضار فیلسوف یصغی إلی الموسیقی ویتأمّل الشجرة بنظرات حزینة تأبی الإغماض من دون کشف سرّ الکون. إنّ هذا النص المشهدی المعنون بـــ "الفیلسوف"، غیر أنّه یرشد المخاطب إلی المرتبة العلمیة لصاحب الشخصیة، إلّا أنّه یصوّر «الصور البسیطة والفنیة المکثفة فی قلّتها الرحبة، کوسیلة لقول النهائی فی عملیة البحث الإنسانی الوجودی ذی الطبیعة التراجیدیة المفجعة» (داود، ۲۰۱۴م) وهذا ما ینبع من رؤیة الرحبی تجاه عجز المرء فی تفسیر الوجود حتّی وإن کان فیلسوفاً.

۳-۱- ۴ الوصف النفسی

القصد من الوصف النفسی أو السیکولوجی (Psychology) جملة من الحالات النفسیة المختلفة التی یتّصف بها صاحب الشخصیة أو تعترض له فی أسالیبه الکلامیة، وتصرفاته وسلوکه فی

مواقف معينة. من منظار آخر، يُعدُّ الوصف النفسى «ثمرة البعدين الجسمانى والاجتماعى لما يحمله من أهمّيّة فى تكوين الشخصية الإنسانية لأنّه بؤرة الشخصية الذى يمتلك السيطرة والتحكّم بالدوافع الرئيسية لتلك الأفعال التى تقوم بها الشخصية داخل المسرحية» (البكرى ومحمّد، ٢٠١٧م: ١٧٥)، ولقد آمن مؤلّفو المسرحيات بالبعد السيكولوجى كأداة لنقل الأحاسيس والمشاعر علاوةً على ردّات الفعل التى تقوم بها الشخصية فى النص الديداسكالى. إنّ الشاعر العمانى سيف الرحبى، اعتنى أيضاً بالجانب النفسى وجسّده على شخصياته الظاهرة فى نصوصه الشعرية التى تبدو للقارئ وكأنّها لقطات مشهدية قُصّت من مسرحيات معروضة على الخشبة. تتضح هذه العناية بالوصف النفسى فى المقبوس التالى:

«بيوت وأقواسٌ بشرية وحيوانية، وثمة رعاة يعودون بأبقارهم وأغنامهم فى زاوية من هذه الملحمة اللونية. وهناك مسافرون يجمعون الأمتعة والحقائب، بحركة عصبية سريعة، يختلط هذيان أطيافهم مع عواء السفن وقصف الطائرات» (الرحبى، ٢٠١٨م: ٣/ ٢٠٩).

يصوّر الشاعر لنا فى هذا المقبوس الشعرى، عدّة مشاهد واقعية عن حياة الناس ونشاطهم اليومى وسط ضجيج الحياة، هناك رعاة وهناك مسافرون وكلّ منهم حدّد الشاعر له وظيفةً يقوم بها والأهمّ من هذا هى الحالة التى يصف بها الشخصيات. إنّنا نلاحظ المسافرين فى هذا المشهد وهم بحالة جمع الأمتعة ولكن الغريب فى الموضوع أو ما يثير الانتباه هنا، يتجلّى فى كيفية الجمع وقد أشار الشاعر إليها بحركة (عصبية سريعة). إنّ هذا الوصف البسيط والموظّف من قبل الرحبى كنوع من الإرشاد المسرحى، كفيل بأن يستوقف القارئ عنده حتّى يشغل تفكيره بالدافع وراء هذه الحالة النفسية. فى مشهد آخر، يعرض الشاعر كمّيّة من المشاعر النفسية العميقة عن طريق البعد السيكولوجى:

«يصحو الطفل باكياً كيوم ولادته، وبإحساس أكثر وحشةً وضياعاً، يحدّق بعينيه المرتبكتين فى أرجاء الغرفة وكأنما فى أرجاء قبر، لا أحدَ فى البيت لا أحد فى المكان. يصغى فلا يسمع صوتاً، يصيخ السمع بانتظار الخطى، خُطى الأم والأب والأخوة على جارى الصباحات الفائتة، فلا يأتى أحد. يضطرب الطفل أكثر، يدخل فى نوبات هستيريّة من البكاء والنحيب إزاء هذا الصمت المدلهم الذى يلفُّ المنزل والمكان بأكمله...» (السابق: ٣/ ٢٧٨).

بكاء الطفل، وإحساسه بالوحشة والضياع، والتحديق المصاحب لحالة الارتباك، والإصغاء والاضطراب، بالإضافة إلى الدخول فى نوبات هستيرية، ترد ضمن الدلالات الكامنة فى الأبعاد النفسية التى أتقن الرحبى توصيفها بدقّة لتكون واصفةً لوضعية الطفل وحالة من يكون فى عمره وظروفه. ركّز الشاعر فى المشهد المأساوى هذا، على الطفل وحالاته النفسية كونه يودّى دور ضحية الحرب باعتباره الممثّل الوحيد الظاهر على خشبة المشهد الذى يقوم الرحبى بسرده. إنّ الرائى لهذا المشهد يتوصّل إلى بغية المؤلّف ويتعرّف على حالات الشخصية، ومن ثمّ يندمج معها بواسطة الوصف الصحيح للجانب النفسى الذى يعترى الطفل إثر الموقف الذى يعيش فيه. الحالات

النفسية البارزة على الطفل تظهر فی هذا المشهد لتضخيم وتقبيح مفهوم الحرب والآثار السلبية التی تترک أثرها على الأبرياء وخاصة الأطفال. يتابع الشاعر العمانی سيف الرحبی سرد المشاهد بواسطة الاعتناء بالنص الديداسكالی والاهتمام بالتعابير النفسية منها ما نلاحظه فی اللقطة التالية:

«جنكيز خان، فی تضرّع وخشوع يخاطب الإله الذی صُنع من أشلاء سماء قمريّة وغيوم عاصفة: إلهی، بقدرتک اللامحدودة ساعدنی على توحيد المغول وتجاوز هذه الأرض الجدباء الوعِرة. استجاب الإله لدعوته» (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۳/ ۳۱۱).

يقوم الرحبی باستدعاء شخصية تاريخية بواسطة التلميح باسم (جنكيز خان) مؤسس وزعيم الإمبراطورية المغولية، ثمّ يُنسب إليه ثلاث حالات تصف الشخصية وهی التضرّع، والخشوع والمخاطبة. إنّ الأوصاف النفسية التی يؤكّد عليها الشاعر، غالباً ما تكون بمثابة وصف حسّی ووردت مناسبة لتمثيل المشهد، إذ حالة الدعاء تتطلّب الوقوف بين يدیّ الإله بتضرّع وخشوع رغبةً من الفرد ليتحقّق ما يتمنّاه وينال ما يريد.

۳-۲ الوظيفة النغمية

فإذا كان تحديد هويّة الشخصيات والعناوين على عاتق الوظيفة الاسمية والأبعاد التی أشرنا إليها، فإنّ الوظيفة النغمية تركّز على الجانب الكلامی و«تحدد طريقة تلفظ الحوار بحسب الحالة أو الموقف» (مراح، ۲۰۲۱م: ۱۹۵). تزداد العناية بهذه الوظيفة من منطلق الأهمّيّة البارزة التی تلعبها فی الديداسكاليات، فإنّ النص المسرحی يبقى كما هو لو لا تحديد ووصف المواقف الانفعالية بواسطة النبرات والأصوات. إنّها من الوظائف المطلوبة وضرورة وجودها، تحتّم على المؤلّف أن يوليها عناية خاصة حتّى تكتمل بها العملية المسرحية. من هذا المنظار لقد لجأ الشاعر إلى هذه الوظيفة فی نصوصه الشعرية، منها النص التالی:

«بهمسٍ/ تتحدّثُ المرأةُ مع صاحبتِها/ كأنما ثمّةَ سرٌّ/ سرٌّ خبيء كسمكةٍ عدوانيّةٍ/ تسبحُ معها فی المياهِ» (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۲/ ۱۹۰).

تتجلّى الوظيفة النغمية فی هذا الشاهد بواسطة التنبيه على مفردة الهمس وقد أراد الشاعر من هذا التوظيف، أن يقرّب مشهد التحدّث بين امرأتين بصورة ملموسة وكأنّ المخاطب جالس أمامهما ويسمع الأصوات الصادرة من التهامس فيما بينهما. إنّ هذه الوظيفة الواردة ضمن وظائف النص الديداسكالی، ترشد المخاطب إلى وجود سرّ مخبأ بين الشخصيتين حتّى أدّى إلى الكلام المهموس وبذلک تشغل تفكير المخاطب لكشف السرّ والسبب وراء هذا الهمس الذی اهتمّ الرحبی به فی الوظيفة النغمية.

«صوت السناجب الفجائعی، وحيوانات أخرى فی ليل الغابة المضطرب الجريح، يحيل إلى نواح نسوة يتمزقن على أطفال قضوا فی مذبحة من تلک المذابح التی دأبت عصابات القتل فی سوريّة على ارتكابها (إذا كان ثمة شیء يشبه أو يقارب أصوات أولئک النسوة التی تلخص تاريخ المأساة البشريّة وعارها)» (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۳/ ۲۷۵).

قبل الدخول إلى النص الشعرى، يعرض الرحبى على المشاهد/ المتفرّج، النص الديداسكالى ويخلق بذلک فضاءً مأساوياً بواسطة التأكيد على الوظيفة النغمية، إذ يجسّد صوت السناجب وحيوانات أخرى ويرفقه بدوال من المفردات (الفجائعى، وليل الغابة، والمضطرب والجريح) التى تحمل طابعاً سلبياً، ثمّ يدخل فى صلب الموضوع بعد تجاوز التمهيد النغمى والعناية بالأدلوجة المقصودة. تحمل الوظيفة النغمية هنا، التفات الشاعر إلى ما تعانيه النسوة من ألم فقد الأبناء وكثيراً ما يتجلّى هذا الألم فى نواح وصراخ تلک النسوة التى يصعب تشبيهه بصوت آخر. اهتمام الرحبى بمثل هذه المؤثّرات الصوتية، يتكرّر فى نماذج عدّة من نتاجاته الشعرية ومن خلال هذه المؤثّرات، يعرض الرحبى نصوصاً ديداسكاليةً تكون جديرةً لدراسة الوظيفة النغمية فيها. إنّ الشاهد التالى والمعنون بـــ "شيخوخة" يعكس هذه الرؤية تجاه أشعاره:

«تجلِسُ فى بهوِ المنزلِ/ الذى شبَّتْ فيهِ/ وشهِدَ ولاداتِها الكثيرةَ/ المرأةُ الكبيرةُ/ بَصرُها الشحيحُ للغايةِ/ لا تكادَ ترى غَبَشَ الأطفالِ/ وهم يدورونَ حولَ جريدِ النخلِ./ تتمتمُ بكلماتٍ غامضةٍ/ صَلاة، ذِكرى أو حَنين./ فى بهوِ المنزلِ/ بجُدرانِهِ المتداعيةِ/ شاهدةً اضمحلالهِ المجيد..» (السابق: ٢/ ۶٢).

إنّ الرحبى فى هذا المقبوس الشعرى، لا ينتقل مباشرةً إلى ذكر الوظيفة النغمية، بل يشير إلى سائر الوظائف كالوظيفة المكانية (تجلس فى بهو امنزل)، والوظيفة الاسمية (المرأة الكبيرة)، إلى جانب الأبعاد والأوصاف المرتبطة بهما ومن ثمّ يتطرّق إلى الوظيفة الداخلة ضمن محور بحثنا فى هذه الفقرة، أى الوظيفة النغمية. يحدّد الرحبى صوت المرأة الكبيرة، بصورة مبهمة والأحرى أن نقول بأنّه ليس هناک من صوت ليُسمع وإنّما تمتمة غير واضحة ممّا يخيّل لنا بأنّ الشاعر تعمّد الغموض فى الصوت ليعكس فى هذا المشهد ثقل السنين الذى أنهک المرأة العجوز وأخذ من قوّة شبابها حتّى بات صوتها ضئيلاً بالكاد يُسمع.

٣-٣ الوظيفة المحلّية

الوظيفة المحلّية أو ما تسمّى بالوظيفة المكانية؛ كما هو واضح من التسمية، تدلّ على التعريف بالأمكنة والفضاءات وتمهّد القارئ ليكوّن فكرة عن البيئة أو المشهد المسرحى. لا ريب فى أنّ هذه الوظيفة من الممكن أن تشمل عدّة أماكن أو مؤشرات نتوصّل من خلالها إلى المكان الذى يقصده الكاتب، والمكان المسرحى «هو أحد العناصر الأساسية فى المسرح لأنّه شرط لتحقيق العرض المسرحى ويُطلق على الموضع الذى تجرى فيه وقائع الحدث وهو ما تحدّده الإرشادات الإخراجية فى بداية المسرحية، وفى بداية المشاهد والفصول، أو يُستشفّ من الحوار» (إلياس وقصّاب حسن، ١٩٩٧م: ۴٧٣و۴٧۴) الذى يصاحب أوصافاً عديدةً توضّح عن نوع المكان مغلقاً كان أم مفتوحاً، والقصد منه ما إذا كان يشير إلى أمكنة عامّة أو خاصة يريد بها معالجة بعض الموضوعات المتعلّقة بواقع الحياة والمجتمعات البشرية على صعيد القضايا السياسية أو الاجتماعية والعاطفية. تبعاً لذلک، نجد أنّ الوظيفة المحلّية نالت اهتماماً ملحوظاً من جانب الرحبى وظهرت فى أشعاره:

«یجلس الحاکم العربیّ، صباحَ مساءَ، علی أرائک الذَّهب والحریر مفکراً:
کم حُرٍّ لم أستعبده بعد، کم امرأة لم أثکلها، کم جائع لم یقضِ نحْبه، کم قطعة تاریخ وأرض لم ألحقها بمزرعتی المترامیة الجهات، واسمی.» (الرحبی، ٢٠١٨م: ٣/ ٣٣٣).

لقد تطرّق الرحبی فی هذا المشهد إلی ثلاث وظائف من وظائف النص الدیداسکالی، منها ما شمل الوظیفة الاسمیة (الحاکم العربی)، ومنها ما رکّز علی الوظیفة الزمنیة (صباح مساء)، بالإضافة إلی الوظیفة المحلّیة (أرائک الذهب والحریر) التی نسعی لتحدیدها فی هذا المقبوس. تشیر الوظیفة المحلّیة هنا إلی مسند الحکم ویتوصّل إلیها القارئ من خلال مفردة (الأرائک). فی هذا النص الدیداسکالی، لا یکتفی الرحبی بذکر مفرد الکلمة، بل یستخدمها بشکلها الجمع حتّی یبیّن للمتلقی بأنّ الحاکم العربی یمتلک أکثر من أریکة، إلی جانب ذلک ما یلفت انتباهنا أیضاً یتجلّی فی أنّ مفردة الأریکة فی ذاتها تدلّ علی مقعد مرصّع ومزخرف، لکنّ الرحبی تعمّد تزویدها بمفردات أخری کالذهب والحریر لیشدّد علی اهتمام الحاکم العربی بمسند حکمه أکثر من شعبه وکم هو متنعم، وبذلک یدین تصرفات هذه الحکومة المبنیة علی الظلم، واسترقاق الناس وغصب حقوقهم. توظیف آخر من الشاعر یبرز فیه الوظیفة المحلّیة یتجلّی فی الشاهد التالی:

«فی المطعمِ المُحاطِ بالأقواسِ الزاهیةِ والألوان./ یحتفلُ الرجالُ المترَفونَ/ والنساءُ الأنیقات./ وعلی الطرفِ الآخرَ/ عویلُ قطاراتٍ لا یهدأُ/ قطاراتٍ معبأةٍ بجنودٍ هاربین/ وفلاحین بملابسَ رثّةٍ» (الرحبی، ٢٠١٨م: ٢/ ٢٣٩).

یعکس النص المشهدی المذکور، الوظیفة المحلّیة عبر الترکیز علی بعدین متضادین من الأمکنة؛ یبرز البعد المکانی الأوّل بإضفاء دلالة تنمّ عن الرفاهیة والحیاة الرغیدة، إذ یصوّر المکان المسرحی فی مطعم محاط بالأقواس الزاهیة ویحتفل الرجال والنساء فی مثل هذا المکان، أمّا البعد المکانی الثانی فیعرض مقصورة القطار کمکان ضیّق ومزدحم بالجنود والفلاحین. إنّ الشاعر بواسطة هذین المکانین، یحمّل المشهد دلالة اجتماعیة واقتصادیة یستخلصها المشاهد من خلال المقارنة بین الأمکنة التی تمّ الترکیز علیها وفی مشهد آخر یستخدم الشاعر الوظیفة المحلّیة بغرض وصف العلاقة الوطیدة بین المتحابین:

«فی الحدیقةِ نفسِها/ رجلٌ وامرأةٌ علی مشارفِ العقدِ الأخیرِ/ لأعمارِ البشرِ/ فی الثمانین، حیثُ لا ضوءَ إلا ضوءُ الفناءِ/ الباهر./ جلسا علی حدِّ البحیرةِ/ وکأنما فی رِحابِ الفردوسِ» (السابق: ٢/ ١۴٢)

فی الوهلة الأولی، یبدو المکان المسرحی غیر معتاد بالنسبة للمشاهد وعلی حدّ ما من الممکن أن نعتبره مجهولاً، فهو عبارة عن مکان عام ومفتوح، إلّا أنّه مألوف للشاعر ممّا یدلّ علی أنّ البیئة التی یصف من خلالها الحدث، مکرّرة له وقد تردد إلی هذا المکان فی وقت مسبق. ما یلفت الانتباه فی هذا المجال، هو أنّ الشاعر یقوم بسرد یومیاته ویقدّمها للمخاطب کمشاهد مسرحیة دون أن یُتعب نفسه فی إدخال بعض الصور الخیالیة، بل یدقّق فی مشاهداته ولا یمرّ من أبسط التفصیلات إلّا وقد ألّف منها مشهداً مسرحیاً واقعیاً.

٣-٤ الوظيفة الزمنية

فى الغالب تأتى الوظيفة الزمنية مصاحبة للوظيفة المحلّية أو المكانية، فإن دار الكلام عن المكان فيتوجّب ذكر الزمان أيضاً، والزمن «يتصل بالنص المسرحى اتصالاً وثيقاً ومباشراً وهو مهم بالنسبة لعالمه الداخلى وذو أهمّيّة أيضاً من ناحية ديمومة النص» (الوائلى وعباس، ٢٠١٦م: ٦٠١). يحيل المؤلّفون إلى عنصر الزمان بصورة مباشرة وفى بعض الأحيان، يستنتج المتلقّى هذه الوظيفة ويستخلصها بواسطة الإيحاءات التى يكشف عنها الكاتب. الإضاءة والظلام؛ كما الأوصاف الموجودة فى المشهد، تشكّل جملة من هذه الإيحاءات وحتّى الأصوات لها فاعلية فى تعيين التوقيت الذى يمرّ به الحدث كصوت البومة الذى يخدش سكون الليل أو صوت الديک وجلجلة النهار.

«صياح ديكة بفجر شتائى، ينحسر تدريجاً أو لا وجود له على خريطة الأرض التى تحتلها الهذيانات المحتدمة دائماً للعميان والجنرالات والعلماء والدراويش الذين أقاموا من كل جهات الأرض مرددين نشيدهم الأثير: ...» (الرحبى، ٢٠١٨م: ٢/ ٢٩٦).

يستحضر الشاعر الإطار الزمنى من خلال إرشاداته المسرحية ويدلّ عليه بواسطة المؤشرات والمعطيات التالية: صياح ديكة وفجر شتائى؛ نلاحظ أنّ البنية الزمنية الأولى اعتمد فيها الرحبى توظيفاً غير مباشر بحيث ترک المتلقّى يستشعر الوظيفة الزمنية عبر الدلالة الموجودة فى صياح الديكة وهذه العملية بحدّ ذاتها تؤثّر فى مستوى تفاعل المخاطب مع المشهد. إلّا أنّ التوظيف فى البنية الزمنية الثانية، اتّخذ أسلوباً مباشراً وأحال إلى الزمن المقصود بشفافية ووضوح. لا ريب فى أنّ للزمن بعض القيم الدلالية التى تتصدّى لها الوظيفة الزمنية وبذلک يصبح النص الديداسكالى بمثابة مساحة تحتوى على رؤى وأفكار الكاتب الذى ينوى البوح بها ومشاركتها المخاطب:

«الساعةُ الرابعةُ/ الأجراسُ تدقُّ من جديد/ .../ الساعةُ الرابعةُ/ نحنُ على مشارفِ الفجرِ/ صوتُ بَطٍّ يختلطُ بأصواتِ طيورٍ أخرى/ ويتصاعدُ بشدّةٍ./ صيادونَ يرمونَ شِباكاً فى الحُلُمِ/ نسمةُ ربيعٍ لا يأتى/ لقد جادَتْ بها الذاكرةُ/ وفارسٌ من العصرِ الجاهلىِّ/ ينتحبُ على ظهرِ حِصان» (السابق: ٢/ ١٥٢).

تتكرّر الوظيفة الزمنية عبر هذا المقبوس الشعرى وترد بأشكال مختلفة، منها ما يصوّر الزمن المباشر واللحظة الآنية (الساعة الرابعة، ومشارف الفجر ونسمة الربيع)، ومنها ما يدلّ على الزمن بواسطة الاسترجاع الزمنى (العصر الجاهلى) الذى اعتمد عليه الرحبى، بغية تداعى الماضى إلى جانب التركيز على الدلالة الأساسية التى جهّز المتلقّى للكشف عنها. إنّ ما يلفت انتباه المخاطب هنا، يتمثّل فى تداخل الأزمنة وعدول الرحبى عن اللحظة الآنية إلى الاسترجاع الزمنى والباعث فى هذا والدافع وراءه يكمن فى إحساس الشاعر بالاغتراب المكانى ممّا أدّى إلى استحضار الماضى البعيد فى الذاكرة، هذا والنص الديداسكالى التالى يحمل طابعاً رمزياً يكشف للمتلقّى مستوى آخر من مستويات توظيف البنية الزمنية:

«قراصنة يبحرون فی ليل دامس، ملفَّعين بالأسلحة والقسم السریِّ، حالمين بالكنز المختبئ بين تضاريس الأعماق» (السابق: ۳/ ۱۲۰).

إنّ الإطار الزمنی (ليل دامس) المحدّد فی هذه اللقطة المشهدية يسير مع مجری الأحداث ويتماشی مع الوظيفة الاسمية التی تنوّه علی البُعد الاجتماعی المتصل بشخصية القراصنة؛ كما يرشد المتلقی صوب دلالة تعبّر عن سرّية عمل هؤلاء القراصنة، حيث الشاعر يلفت الانتباه إلی هذا الموضوع بواسطة تزويد مفردة (الليل)، بصفة (دامس) الدالة علی الظلمة الشديدة. تبعاً لذلک تلعب الوظيفة الزمنية فی هذا المقبوس، دوراً مكمّلاً للوظيفة الاسمية التی ابتدأ بها الرحبی نصه الديداسكالی.

۳–۵ الوظيفة السينوغرافية

جميع التفاصيل الجمالية والتی تساهم فی إضفاء متعة بصرية للمتفرّجين من ديكور، وإضاءة، وأزياء، وإكسسوار وكلّ ما يقتضيه سياق النص للتزيين، يندرج ضمن الوظيفة السينوغرافية. إنّها من الوظائف التی تكون عادةً «مرتبطة بأداء الممثّل، وتشمل الحركة والإيماءة والمحاكاة، كما أيضاً ترتبط بمظهر الممثّل من مكياج وشعر وملابس» (محمّد عبد الواحد، ۲۰۱۸م: ۵۸۸۸). علی هذا الأساس فالديداسكاليات المسرحية هی تلک الإرشادات والتوجيهات المسرحية التی تذهب بنا إلی مدی أهمّيّة توظيف السينوغرافيا فی العروض المسرحية، وقد اهتمّ بها سيف الرحبی وخصّص لها حصةً يسيرةً فی نتاجاته الشعرية، كالشاهد التالی الذی يسلط الضوء علی بحّار مسن:

«يجلِسُ علی المَصْطَبةِ/ أمامَ بيتِهِ المصنوعِ مِنْ سَعَفِ النَّخيل/ وعِظامِ الأسماک/ يُحدِّقُ فی جُروفٍ بعيدة (بخياله لا بعينه)/ فی يدِهِ سيجارةٌ واستكانة شای/ وخلفَ كلِّ نَفَسٍ أو رشفةٍ/ يسحبُ أرخبيلاً جامحاً من الجُزُر/ وراءَ كُلِّ جزيرةٍ/ سربٌ لا يَفنی مِنَ الذِّكريات» (الرحبی، ۲۰۱۸م: ۱/ ۱۷۶)

هذا النص يصوّر لنا مشهداً من بحّار مجهول أفنی عمره فی البحر والآن بعد ما تقدّم فی السن، يجلس علی المصطبة أمام كوخه المصنوع من أبسط وأرخص المواد أی سعف النخيل وعظام الأسماک، ما يدلّ علی حياته المتواضعة وانتمائه إلی تلک البيئة. يعيش فی عزلة مصاحباً السيجارة والشای، مع كلّ رشفة يستعيد كمّاً هائلاً من الذكريات والمخاطر والجزر التی زارها. يوظّف الرحبی فی هذا المشهد عناصر السينوغرافيا بصورة دقيقة مهتمّاً بالتفصيل المكانی والديكور ممّا يقرّب لغته النثرية إلی اللغة السردية بحيث تقوم قصيدته هذه علی «خصيصتين هما: السرد القصصی، والارتداد (Flash-Back) عندما تحمل الذاكرة والخيال هذا البحّار إلی أزمان ماضية، تمر أحداثها وتفاصيلها أمامه» (الغيلانية، ۲۰۲۲م: ۲۸۹) وتشارک المتفرّج مشاعر حسرة البحّار فی عزلته التی يعيشها بعد ما كانت حياته صاخبة بالأحداث. فی مكان آخر يعرض الرحبی الوظيفة السينوغرافية بواسطة سرد بسيط يعكس فيه بعض تفاصيل الحياة اليومية التی تعيشها الشخصيات:

«بحرٌ هادئٌ/ قواربُ صيادينَ وباعةٌ متجولونَ/ على رؤوسِهِم قبَّعاتٌ./ طائراتٌ ورقيّةٌ/ على متنِها كهنةٌ بوذيون بقمصانِهم الصُّفر/ عائدونَ إلى معابِدِهم/ فى رؤوسِ الجبالِ وأعماقِ الغاباتِ» (الرحبى، ٢٠١٨م: ٣/ ٣٢).

يشارك الرحبى، المخاطب يومياته وفى سبيل هذا يعمد إلى استخدام الوظيفة السينوغرافية ليسرد مشاهداته بصورة مبسطة، إذ يركّز فى نقل أبسط الأمور كذكر الإكسسوارات (قبّعات) ولون الملابس (قمصانهم الصفر) إلى جانب سائر العناصر المرتبطة بالممثّلين والديكور؛ كما أنّ توظيف البعد السينوغرافى فى النص الشعرى هذا، ساعد فى إبراز المشهد أمام المتلقى وزوّده بنظرة شاملة أتاحت له فرصة الغور فى تجربة الشاعر المسرحية. من الملاحظ أنّ الشاعر العمانى سيف الرحبى يتعمّد السرد السينوغرافى فى نصوصه، بحيث يميل إلى التعبير البعيد عن الإيجاز كالنص الديداسكالى التالى:

«أمامى كوب شاى أحمر. من على الطاولة أحدِّقُ بفضاء الصالة. قناع أفريقى مستطيل. صقر خشبى فى حالة تحليق، بجواره فيل يبدو مسترخياً وسط بحيرات قائظة. وما أظنه زهرة بساقها الطويل ليس سوى عصفور ملون يقبع هناك بجوار التلفزيون» (الرحبى، ٢٠١٨م: ٣/ ١٦٧).

ترد الوظيفة السينوغرافية مرّة أخرى وتشير هنا إلى نظرة الشاعر الفاحصة، إذ يدقّق النظر فى الديكورات الموجودة ويصفها بصورة جزئية مصاحباً المشاهد معه. يعكس الرحبى فضاء المكان الذى يتواجد فيه مستعيناً بعناصر السينوغرافيا ويبدأ بتفصيل الأدوات الموجودة أمامه على الطاولة (أمامى كوب شاى أحمر)، متجاوزاً ذلک إلى تصوير فضاء آخر أرحب من الطاولة، إذ يلتفت فيه إلى بعض الديكورات (قناع أفريقى مستطيل، وصقر خشبى فى حالة تحليق وفيل، وعصفور ملوّن وتلفزيون) التى تصف جوّ المكان، لا ريب فى أنّ الوظيفة السينوغرافية ساعدت فى إضفاء وتشكيل رؤية عامّة عند المتلقى تجاه مكان المشهد وبذلک حقّق الرحبى الهدف من اهتمامه بالإرشادات المسرحية.

نتائج البحث

دراسة وظائف النص الديداسكالى والبحث فيها عبر نتاجات الشاعر العمانى سيف الرحبى، آلت إلى نتائج كشفت عن تفرّد أسلوب الشاعر فى كتابة قصيدة النثر العربية ما دلّ على منجزه الإبداعى فكانت حصيلة بحثنا كالآتى:

- ينطلق اهتمام الشاعر العمانى سيف الرحبى بملامح الفن المسرحى، من وجهة نظره تجاه البحث عن الكيفية التعبيرية التى تفتح أمامه فضاءً رحباً فى الشعر يسمح له التفصيل فى سرد الأحداث وتناولها بصورة مكثفة من دون إيجاز.

- لا یؤمن سیف الرحبی بالشعر البحت، بحیث یعتقد وجود تقنیات بإمکانها أن تقتحم الشعر وتتمازج معه وقد تمثّل هذا الرأی من خلال تحویل نصوصه الشعریة إلی نصوص مسرحیة ولقطات مشهدیة تنبض بفعل مؤثّرات الفن المسرحی.
- العنایة بأوصاف الوظیفة الاسمیة وأبعادها من قِبل الشاعر، لعبت دوراً أساسیاً فی تزوید المشاهد بمعلومات عامّة حول الشخصیات ولا ریب فی أنّ اختیار الشخصیات وانتساب الأوصاف إلیها، لم یکن نتاج خیال الشاعر، بل هی شخصیات واقعیة قام بسردها الرحبی حسب مشاهداته الیومیة، ولعلّ کثرة تجوال الشاعر وترحاله من بیئة إلی أخری ساهم فی ذلک.
- ینوّع الرحبی فی أبعاد الوظیفة الاسمیة ولا یعکف فی ذلک علی تناول القلیل منها، بل یسعی لتوظیف هذه الأبعاد مشیراً إلی الوصف الاسمی عبر اهتمامه بأسماء تتصل بالبیئة العمانیة، والوصف الجسمانی، والوصف الاجتماعی الذی یرکّز فیه علی الطبقات الاجتماعة وعرض التضاد بینها، منتقلاً إلی الوصف النفسی المتمثّل بالجانب السیکولوجی إذ یصوّر فیه الحالات النفسیة وراء ردّات فعل الممثّلین.
- أخذت الوظیفة النغمیة دلالة قویة عکس الرحبی بواستطها المواقف الانفعالیة عبر التنبیه علی النبرات والأصوات؛ کما لم یغفل عن إیراد الوظیفة المحلّیة رغبةً منه فی إدانة الجهات الحاکمة وتجسید التضاد بین شرائح الشعب.
- الاهتمام بالوظیفة الزمنیة فتح المجال أمام المخاطب نحو ما یرنو إلیه الشاعر، بحیث ترک عند المشاهد انطباعاً حسیاً عرض من خلاله اغترابه المکانی وحنینه إلی الماضی البعید عبر تقنیة الفلاش باک، بینما الوظیفة السینوغرافیة احتضنت لغة الشاعر السردیة، إذ اعتمد فیها الرحبی علی سرد الأحداث بصورة مفصّلة مستعیناً بعناصر السینوغرافیا.
- ممّا یبدو وجود بواعث عدیدة أدّت إلی لجوء الشاعر نحو توظیف الدیداسکالیات ومن منطلق هذا، نلاحظ أنّ عدم اکتفاء الرحبی بالتجربة الشعریة المحضة والبحث عن رؤیة أرحب تحتضن أسلوبه المغایر من حیث کتابة قصیدة النثر العربیة، إلی جانب اهتمامه بإرشاد المتلقّی، یرد ضمن العوامل التی دفعت الشاعر إلی تقریب شاعریته من ملامح التشکیل المسرحی ولاسیّما توظیف النص الدیداسکالی.

الهامش:

(۱) یُعدّ "سیف الرحبی"، قامة أدبیة معاصرة، وُلد عام ۱۹۵۶م فی قریة من قری سلطنة عمان تُدعی "سرور". برع فی الکتابة وأجاد الشعر؛ کما درس الصحافة وله إسهامات عدّة فی مجال الثقافة العربیة منها رئیس تحریر لمجلة نزوی التی تصدر فی العاصمة مسقط. یتمتّع بشخصیة فذّة ومتفرّدة بین الشعراء، فقد عکس فیها جمیع صراعاته وتجاربه ولاسیّما أشعاره التی تمثّل مسیرته بکلّ ما فیها. من حیث الدراسات والترجمات، فقد ترجمت أشعاره إلی بعض اللغات العالمیة

كالإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والهولندية، والبولندية وغيرها. لقد عاش الرحبی «حياته باعتبارها فكرة مرتجلة عن حياة سيعيشها يوماً ما، شعره ابن تلك الحياة المرتجلة، أمّا نثره فهو حيلته فی مواجهة حياة صار يعيشها بمتعة خارقة» (الرحبی، ٢٠١٨م: ٣/ ٤٢٩). لغته الشعرية مميزة وبعيدة عن الألوان التقليدية السائدة فی الشعر العربی المعاصر، إنّ اللغة المعتمد عليها سيف الرحبی هی بمثابة «عالم قائم بذاته ويرنو بها إيقاظ حسّ الدهشة فی القارئ ودفعه إلى النظر إلى العالم بعينين جديدتين» (السابق: ١/ ٣٩٥) وعلى هذا الأساس فإنّ القارئ لأشعاره، يحدث أن يواجه أنماطاً جماليةً تدلّ على أنّ الشاعر لا يكتفی بما هو فی متناول اليد، بل يسعى لخلق ما لم يتطرّق إليه غيره من الشعراء. من أساليبه الحديثة نستطيع أن نشير إلى تطلّعه على الفنون الدرامية ومن جملتها المسرحية وتوظيف آلياتها فی نصوصه الشعرية.

المصادر

اگری، لاجوس (١٣٦٤ش)، فن نمایشنامه نویسی، ترجمة مهدی فروغ، ط ٢، طهران: انتشارات نگاه.

البكری، وصال خلفة كاظم وسمير عبد المنعم محمّد (٢٠١٧م)، «الأبعاد النفسية للشخصية فی نصوص عبد الحسين ماهود المسرحية»، مجلة فنون البصرة، العدد ١٤، صص ١٧٥-١٩٢.

الخياط، جلال (١٩٨٢م)، الأصول الدرامية فی الشعر العربی، لا طبعة، بغداد: دار الرشيد للنشر.

الرحبی، سيف (٢٠١٨م)، الأعمال الشعرية، المجلد الأوّل والثانی والثالث، ط ١، لندن: دار رياض الريس للكتب والنشر.

الغيلانية، فايزة محمّد (٢٠٢٢م)، البحر فی الشعر العمانی المعاصر، ط ١، مسقط: الجمعية العمانية للكتّاب والأدباء.

الوائلی، عقيل جعفر وعلی عبد الأمير عباس، (٢٠١٦م)، «البناء السردی فی نصوص (عبد الحسين ماهود) المسرحية»، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية (جامعة بابل)، العدد ٣٠، صص ٥٩٠-٦١٩.

إلياس، مارى وحنان قصّاب حسن (١٩٩٧م)، المعجم المسرحی مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط ١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

باكثير، علی أحمد (لاتا)، فن المسرحية من خلال تجاربی الشخصية، لا طبعة، القاهرة: مكتبة مصر.

بليح سالمه وراشدة مرينی (٢٠٢٠م)، «النص المرافق فی مسرحية "منمنمات تاريخية" لسعد لله ونوس»، رسالة ماجستير فی أدب عربی حديث ومعاصر، جامعة محمّد بوضياف المسيلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربی.

داود، أحمد يوسف (١٥/٠٧/٢٠٢٣)، «سيف الرحبی يفتح لنا (مقبرة السلالة): مكابدة وحشة الوجود حتمية العدم، فی بناء شعری فريد»، سيف الرحبی: https://saifalrahbi.com/?p=383

زندی، لالة (١٣٩١ش)، «نقش و جایگاه دستور صحنه در تئاتر قرن بیستم، رسالة ماجستير فی الإخراج المسرحی»، جامعة الفن، كلية السينما والمسرح.

سرسنگی، مجيد وفرناز تبريزی (١٣٩٩ش)، «بررسی ترامتنی شرح صحنه در نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای تنسی ويليامز»، فصلية كيمياى هنر، العدد ٣٨، صص ٢٥-٤٢.

عبد الخالق، أحمد محمّد (١٩٨٧م)، الأبعاد الأساسية للشخصية، ط ٤، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

عمر، محمّد (۲۰۱۸م)، «الإرشادات المسرحية: وظائفها وآليات اشتغالها فی النص المسرحی المعاصر – دراسة فی نماذج مختارة»، رسالة ماجستير فی الأدب الجزائری، جامعة ۸ مای ۱۹۴۵ قالمة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربی.

عيد، كمال الدين (۲۰۰۶م)، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبی، ط ۱، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

لوليدی، يونس (۱۹۹۸م)، الميثولوجيا الإغريقية فی المسرح العربی المعاصر، ط ۱، المغرب: مطبعة إنفوبرانت.

محمّد عبد الواحد، هبة (۲۰۱۸م)، «سيميائية النص الموازی فی الأدب المسرحی، مسرحية "قهوة الملوک" أنموذجا»، مجلة الدراسات العربية، المجلد ۳۷، العدد ۱۰، صص ۵۸۶۵_۵۹۳۴.

مراح، مينة (۲۰۲۱م)، «جمالية الديداسكالية فی النص المسرحی الموجه للطفل فی الجزائر. النص الموازی المسرحی والإرشادات السينوغرافية فی مسرحية "مدينة النانو" نموذجاً»، مجلة النص (الجزائر)، المجلد ۸، العدد ۲، صص ۱۸۷–۲۱۴.

References

Abdel-Khaleq, Ahmed Mohamed, (1987), *Basic Dimensions of Personality*, 4th Edition, Alexandria: University Knowledge House. [In Arabic]

Al-Bakri, Wesal Khalifa Kazem and Samir Abdel Moneim Muhammad, (2017), "Psychological Dimensions of Personality in Abdul Hussein Mahood's Theatrical Texts," *Arts in Basra Magazine*, Issue 14, pp. 175-192. [In Arabic]

Al-Ghaylaniyyah, Fayza Muhammad, (2022), *Al-Bahr in Contemporary Omani Poetry*, 1st Edition, Muscat: The Omani Association for Writers and Writers. [In Arabic]

Al-Khayyat, Jalal, (1982), *Dramatic Origins in Arabic Poetry*, no edition, Baghdad: Dar Al-Rashid Publishing. [In Arabic]

Al-Waeli, Aqil Jaafar and Ali Abdel Amir Abbas, (2016), "The Narrative Structure in the Dramatic Texts of (Abdul Hussein Mahood), *Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences (University of Babylon),* No. 30, pp. 590-619. [In Arabic]

Bakathir, Ali Ahmed, (Lata), *The Art of Drama Through My Personal Experiences*, no edition, Cairo: Misr Library. [In Arabic]

Beleh Salameh and Rashida Marini, (2020), the accompanying text in the play "Historic Miniatures" by Saadallah Wannous, a master's thesis in modern and contemporary Arabic literature, University of Muhammad Boudiaf M'sila, Faculty of Arts and Languages, Department of Arabic Language and Literature. [In Arabic]

Dawood, Ahmed Youssef, Saif Al-Rahbi opens for us (The Cemetery of the Dynasty): Suffering from the brutality of existence and the inevitability of non-existence, in a unique poetic structure, Saif Al-Rahbi https://saifalrahbi.com/?p=383(۲۰۲۳/۱۵/۰۷) [In Arabic]

Egri, Lajos, (1364), *The art of Dramatic Writing*, translated by Mehdi Forough, 2nd edition, Tehran: Negah publications. [In Persian]

Eid, Kamal Al-Din, (2006), *Flags and Terminology of the European Theater*, 1st edition, Alexandria: Dar Al-Wafaa for the world of printing and publishing. [In Arabic]

Elias, Mary and Hanan Katsav Hassan, (1997), *Theatrical Dictionary of Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts*, 1st Edition, Beirut: Library of Lebanon Publishers. [In Arabic]

Muhammad Abd al-Wahed, Heba, (2018), "The Semiotics of the Parallel Text in Dramatic Literature, the play "Cahweh of the Kings" as a model," *Journal of Arab Studies*, Volume 37, Issue 10, pp. 5865_5934. [In Arabic]

Omar, Mohamed, (2018), Theatrical Guidelines: Their Functions and Mechanisms of Operation in the Contemporary Theatrical Text - A Study in Selected Models, Master's Thesis in Algerian Literature, University of May 8, 1945 Guelma, Faculty of Arts and Languages, Department of Arabic Language and Literature. [In Arabic]

Sarsinghi, Majeed and Farnaz Tabrizi, (1399), "Parsi Trametni explaining his dish in Nemaishnamah Hai Tekpardi and Tanzi Williams", *Quarterly of Kimia Honor*, No. 38, pp. 25-42. [In Persian]

Zandi, Lala, (1391), Naqsh and Jighah, the constitution of his plate in Tatar Qarn Bistam, master's thesis in theatrical directing, University of Art, College of Cinema and Theater. [In Persian]

Al-Rahbi, Saif, (2018), *Poetical Works*, Volumes One, Two and Three, 1st Edition, London: Dar Riyad Al-Rayes for Books and Publishing. [In Arabic]

Lolidi, Younis, (1998), *Greek mythology in contemporary Arab theater*, 1st edition, Morocco: Infobrand Press. [In Arabic]

Marah, Mina, (2021), "The Aesthetic of Didascalism in theatrical text directed at children in Algeria. Theatrical Parallel Text and Scenographic Guidelines in the Play "Nano City" as an Example", *Al-Nuss Magazine (Algeria),* Vol. 8, No. 2, pp. 187-214. [In Arabic]

کارکرد دیداسکالیا در سروده‌های شاعر عمانی سیف الرحبی

مینا غنمی عرب الاصل [۱]، رسول بلاوی✉ [۲]، محمد جواد بورابد [۳]، ناصر زارعی [۴]، علی خدری [۵]

۱. دانشجوی دکتری، واحد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. رایانامه: Ghanemi.mina@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. رایانامه: r.ballawy@pgu.ac.ir

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.رایانامه: m.pourabed@pgu.ac.ir

۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.رایانامه: nzare@pgu.ac.ir

۵. دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. رایانامه: alikhezri@pgu.ac.ir

چکیده

دیداسکالیا عنصری از عناصر ساختار نمایشی است که دستور العمل‌های نویسنده را در قالب شرح صحنه شامل می‌شود و از نظر اهمّیّت در مرتبه دوّم و بعد از متن اصلی به‌عنوان متن فرعی، قرار می‌گیرد. این مفهوم یکی از مفاهیم رایج در عرصه تئاتر است و کارکردهای بسیار آن سبب شده تا با رویدادهای نمایشی سنخیت و هم‌خوانی داشته باشد. این کارکردها با برخوردار بودن از قابلیت طرح‌وارگی به بازیگر در ایفای نقش‌ها کمک می‌کنند و عناوین، شخصیت‌ها، کنش‌های رفتاری و کلامی و همچنین زمان و مکان را روشن می‌سازند. سیف الرحبی شاعر عمانی نیز، با تمرکز بر این کارکردها، اشعار خود را از قابلیت بررسی‌شان با دیدی نمایشی برخوردار کرده است. این پژوهش با رویکردی توصیفی- تحلیلی، ضمن تحسین شعر الرحبی و منحصربه‌فرد بودن سبک وی در سروده‌هایش، بر آن است تا از غرض اصلی شاعر در بکارگیری توضیحات صحنه، پرده بردارد. در این راستا، این پژوهش به پنج مورد از برجسته‌ترین کارکردهایی که در شکل‌گیری ساختار دیداسکالیا نقش مهمی ایفا می‌کنند، یعنی کارکردهای اسمی، ملودیک، مکانی، زمانی و صحنه‌نگاری توجّه کرده است. امّا برآیند پژوهش حاکی از آن است که توجّه شاعر به ویژگی‌های هنرهای نمایشی، نشأت گرفته از نگرش وی نسبت به چگونگی بیان و جست‌وجوی بینشی گسترده است که همه صحنه‌ها را پوشش دهد، شعر نزد او آمیخته‌ای از هنرهای مختلف است. زبان روایی بر ساختار شعری الرحبی مسلط است از این رو مشاهدات روزانهٔ خود، غربت گزینی و نقد تضاد طبقاتی را به‌واسطهٔ دیداسکالیا و با هدف تجدید و پرهیز از روش‌های کلیشه‌ای، به تصویر می‌کشد.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر عمان، فن نمایشنامه‌نویسی، دستورات صحنه، کارکردهای دیداسکالیا، سیف الرحبی.